

Title	映像：音響的経験におけるリズムについての試論—感情について
Author(s)	野上, 貴裕
Citation	平成29年度学部学生による自主研究奨励事業研究成果報告書
Issue Date	2018-04
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68091
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

平成 29 年度学部学生による自主研究奨励事業研究成果報告書

ふりがな 氏 名	のがみ たかひろ 野上 貴裕	学部 学科	文学部人文学科	学年	3 年
ふりがな 共 同 研究者氏名		学部 学科		学年	年
					年
					年
アドバイザー教員 氏名	東 志保	所属	文学研究科 文化動態論専攻		
研究課題名	映像－音響的経験におけるリズムについての試論——感情について				
研究成果の概要					
<p>序論</p> <p>「いい」映画作品¹とはどのようなものであろうか。様々な尺度があるだろう。個人的な好み、権威による評価、歴史的な意義等々。また、近年のアートワールド論が示すように、ある芸術作品の価値は制度に相対的なものかもしれない。しかし、心地よく、楽しく見続けることのできる作品が存在する。「芸術的」な映画は凄いとは思いつまらない、むしろ肩ひじを張らずに楽しめる映画が好きだという人も多いだろう。私はここに一つの仮説を立てた。面白くて楽しい映画には多かれ少なかれリズムがあるのではないだろうか。リズムづけられた映画的時間の流れがそこにはある。それはリズムによ</p>					

¹ 本研究の主題は「映像」にあるものの、考察の中心対象はひとまず「映画」に置きたい。映像のジャンルについては多くの議論が存在するが、議論が複雑になるのを避けるためここでは触れないことにする。

って進行する音楽²や詩の韻文にも感じられるような心地よさに近いのではないか。しかし、そうしたときに言われる「リズム」とは一体何であろう。

ここに発した問いは多方向へと向かう。リズムとは何か。リズムはどういう機能をもつのか。リズムと芸術の関係とは、さらに映画のリズムとはいかなるものか。逆に映画作品はリズムという観点からどのように分析されうるのか。本研究はこうした問いに対する応答の一つとして提出される。リズムへの探求はまずリズム概念へと向かった（第 1 章）。ここでは、あまりに多くの思想家がリズムという語を使用するために網羅的とはいかないものの、これらより抽出したリズムの二側面を提示したのち、更なる分析により視覚のリズム・聴覚のリズムなどとして捉えられる以前の根源的なリズムが取り出される。そして第 2 章では芸術とリズムとの関係に触れ、映画のリズムの探求へと向かう。こうして映画における「リズム分析」の可能性が拓かれるであろう。

「リズム」へと目を向ける立場として、まず音楽学においてはクルト・ザックスが『リズムとテンポ』（1979）の冒頭で示した通り「リズム学」と呼ばれる学問領域が存在する。また現代フランスにおいてはピエール・ソヴァネらによって遂行される「リズム論」という学際的な研究分野も存在する。本研究はそれらの潮流と関係しつつ可能な限り独自の視点をもつよう試みた。

なお、本研究は平成 29 年度大阪大学未来基金「学部学生による自主研究奨励事業」の援助を受けている。

第 1 章

本章ではまず歴史上様々なかたちで捉えられてきたリズム概念のもつ二つの側面の整理を行う。それらはリズム現象の、「外在性」（第 1 節）、「内在性」（第 2 節）という観点からの整理である。この整理はリズム思想にとって決定的であると考えられる。続いて後者の観点から音楽のリズムに代表される聴覚的なリズムと波の動きに代表される視覚的なリズムの根底に根源的な〈生命の力能〉としてのリズムを見出す（第 3 節）。これらの議論は第 2 章への理論的基盤となるだろう。

第 1 節 リズムの外在性

エミール・バンヴェニストは論文「言語表現におけるリズムの概念」（1954）において、*rhythm* の語源である古代ギリシア語の *ῥυθμός* が、プラトン以前の古代ギリシア世界では現在我々の考えるようなリズム概念ではなく、「常に変化しつつあるかたち」という特殊なかたち概念を指していたと指摘する。³「それがふさわしいのは、ある流動的な要素のパターン、恣意的に形作られた文字、好きなようにアレンジされたローブ、特定の性格や気分の状態である。それは即興的、一時的、変更可能であるようなかたちである。」⁴プラトンはこのかたち概念を身体的な「運動のかたち」としてその意味を変更する。そして更にこの身体のリュトモスを計測 *measure* と関連づけ、数の法則に拘束されるも

² 音楽におけるリズムの「快」については *Seashore, Carl, Psychology of Music* (1967) pp.138-148 の RHYTHM の節を参照。

³ このかたち概念は例えばアンリ・マルディネが援用し、芸術作品がかたちをとって現れてくる際の原理としてリズムを考える契機となったと言われる。パウル・クレーやワシリー・カンディンスキーの考える絵画のリズムもこの思想に近いものがあると考えられる。(丸川誠二「リズムと形をめぐるノート」(『早稲田大学 教育・総合科学学術院 学術研究(人文科学・社会科学編)』第 60 号、2012、p.353-371)を参照)

⁴ Banveniste, Emile, 《The Notion of “Rhythm” in its Linguistic Expression》, 1954, Problems in general linguistics, translated by Elizabeth Meek, Coral Gables, p.286

のであるとして用いるようになった。更に彼は $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ を音楽の文脈に持ち込み⁵、またそれがピタゴラス以降「数」に与えられた英知的性格と結びついた結果、 $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ は「秩序 *ordor*」、そしてそれを担うものとしての「理性 *ratio*」と結びつけて捉えられるようになった。

こうした自己の外部にある理性的な数的秩序としてのリズムと結びついた音楽思想はアウグスティヌスやボエティウスらによって論じられ、以降「天球の音楽」として西洋音楽思想の基底をなすものとして受け入れられていったと考えられる。アウグスティヌスは『音楽論』(390 頃)の中で、世界を支配し秩序づける神の理性である数的なリズムを、音楽を聴く身体におけるリズムを通じ、魂によって観想するための学知として音楽を説いた。またボエティウスは『音楽綱要』(510)の中で、「ムジカ・ムンダーナ(宇宙の音楽)」という四季の変化や天体の運行などを司る、人間の耳には聞こえない超越的な秩序としての音楽を構想した。これらの中には、カオス的に散らばる数々の音を調律し、コスモスへともたらす数的かつ外在的な秩序—そしてそれは世界を支配し秩序づける神の法則である—が見出されている。これがリズム現象の外在性という観点として析出されるものである。⁶

こうして外在的に捉えられるリズムはまた、静態的なものとして捉え直される。数的な秩序に支配された時間や運動はその場で生まれるものというよりは、予め定められていた規則をただなぞるだけのものとなる。そうした規則はダイナミックに変動することのない、固定的なものであろう。こうしたある種の無時間的で「死んだ」リズムに対し、むしろリズムを、そこから生き生きとした時間が生まれてくるような、ダイナミックな生成の原理として捉えるような考え方を提出する思想家も登場した。

第2節 リズムの内在性

リズムを動的な、あるいは発生的なものとして捉えた論者にはアンリ・ベルクソン、ガストン・バシュラール、ルートヴィヒ・クラークスがいる。

ベルクソンは『意識に直接与えられたものについての試論』(1889)(以下『試論』と略記)第2章において彼の時間論の中核をなす「持続」概念の展開を行い、その議論の裏打ちをするような形でリズムを登場させる。「まったく純粋な持続とは、われわれの自我が黙々と生きるだけで、現在の状態と先行の状態とのあいだに分離を設けるのを差し控える場合に、われわれの意識的諸状態の継起がまとう形態であ」⁷るが、彼はその比喻としてメロディーを提示する。我々はメロディーを各々の音符に分離するという仕方ではなく、むしろ諸音の質的な印象が相互に浸透したものとして聴取する。意識が直接に生きる時間とは、直線などとして等質的な空間において表される時間ではなく、現在と過去が相互に浸透した持続なのである。そしてベルクソンはこの持続の質的差異化の原理としてリズムを捉えていると読むことができる。例えば継起的な鐘の音としてそれは与えられる。ベルクソンはリズムを「規則性 *régularité*」(『試論』p.23)によって特徴づけるが、規則的に回帰する鐘の音は持続に「リズムカルな有機的組織化」(『試論』p.121)を引き起こす。こうしてベルクソンにおいてリズムは持続

⁵ 「運動の秩序にはリズムという名称があたえられ、他方、音声の秩序には、高音低音が一緒に混ぜられると、ハーモニーという呼名が用いられ、それら運動と音声の二つの秩序をひとまとめにしたものが、歌舞と呼ばれる」(プラトン『法律(上)』(森進一／池田美恵／加藤彰俊訳、岩波書店、1993) p.122)

⁶ マリー・シェーファーの提唱するサウンドスケープ理論の中にもこうした観点は見出される。(R・マリー・シェーファー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』(鳥越けい子他訳、2005、平凡社)を参照)

⁷ アンリ・ベルクソン『意識に直接与えられたものについての試論』(合田正人／平井靖史訳、ちくま書房、2002) p.115

の意識における反復的な質的差異化の原理として捉えられる。

バシュラールはベルクソンの連続性をもつ持続としての時間に対し、時間の本性は「瞬間」⁸の「添加」によるものであるとする非連続的な時間概念を提唱する。⁹彼によれば持続とは瞬間から構成されたものに過ぎない。こうして継起的に訪れる瞬間を「習慣」として、記憶を用いて規則的に結合したものが「リズム」と呼ばれる。こうした結合は「(cogito)」³と呼ばれる次元、すなわち「私は考える」と私は考えると私は考える」次元においてなされる。「真に活動的な諸瞬間の結合は、常に、行為の行われる平面とは別の平面上で実現される」¹⁰のである。こうした「リズムづけ」を行うために様々なもののリズムを分析することを彼はブラジルの哲学者ピネイロ・ドス・サントスの用語を借りて「リズム分析」と呼ぶ。リズムとは持続のシステムであり、瞬間をリズム的に受け取り、生きることが重要であると彼は説く。そのためにリズム分析は精神分析に比されるのである。「思考し、感覚し、生きるためには、忠実なリズムの中でさまざまな瞬間を寄せ集め、生の確信をつくるため、さまざまな理由を結合しながら、われわれの行動の中に秩序を置くことが必要である。」(『持続の弁証法』、p.38)

またクラークスは『リズムの本質』(1933)の中で「拍子」と「リズム」を対置した。彼はリズムを「分極した連続性 *polarisierte Stetigkeit*」と定義し、上記の対置を「拍子は反復し、リズムは更新する」と定式化する。そうして拍子を機械的な「死んだ」リズムとみなし、それに対してリズムを生き生きとした生命の躍動として価値づけるのである。拍子は自然科学的な理性である「精神」に属する「同一のもの」の反復として、リズムは我々の本源的な「生命」に属する「類似のもの」の回帰として各々特徴づけられる。自然界には同一のものなど存在せず、同一性とは我々の理性が作り上げた思考物に過ぎない。我々は本来類似物の回帰のみを感覚しているにも拘わらず、その精神的な努力により同一物の反復を作り出してしまふ。ここにベルクソンの異質的持続と等質的空間の思考的枠組みを見出すことができる。我々の空間化の努力は、持続の連続性における経験から一つの経験を取り出し、それを反復可能な数として表象してしまうのである。ゆえにクラークスにおいて拍子は連続性の「分割」であり、リズムは連続性の「分節」であるとされる。そしてさらに彼はこの分節化の原理として「質的に対立する分極性とその交替」を提示する。例えば波のリズム的振動は上昇と下降の動きという対立の交替によって水の連続的な動きが分節されることにより見いだされる。

彼は同時に拍子にもリズムの可能性を見る。例えば列車の進行に合わせて鳴る機械的な車輪の拍子的な反復音も、「進行している」という感覚が付け加わることでその反復は差異化の作用を受け類似のものの回帰として捉えられうる。そしてそれはむしろ反復性を生み出すものとして肯定的に捉えられ、ここに拍子とリズムとの弁証法的統合が見出されるのである。こうしてクラークスにおいてもリズムは生命的な、こう言ってよければ持続における反復的な差異化の原理として捉えられていることが明らかになった。我々が拍子的な同一のものの反復を見出すとき我々の時間はあたかも停止しているかのような思いに駆られ、ともすればイライラした緊張状態に陥る。しかし躍動的なリズムを体験

⁸ 他にも山下尚一は、ジゼール・ブルレのリズム論の中に「あいだの瞬間」としてのリズムの発生を見る。音楽においてある音から別の音へと移るその「あいだ」にリズムは生まれる。彼はこれを超越論的リズム図式として特徴づけた。(山下尚一『ジゼール・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム——』(ナカニシヤ出版、2012)を参照)

⁹ G・バシュラール『瞬間の直観』(1939)(掛下栄一郎訳、紀伊国屋書店、1969)「われわれは常に、ただ自分の経験の非連続に直面したときにしか存在しない」(p.51)「瞬間についての考察を十分に推し進めようとするとき、ひとは現在が「過ぎる」ものでないことに気づく。というのは、ひとはそこに別の瞬間を見出すためでないかぎり、あるひとつの瞬間を離れることはないからである」(p.60)

¹⁰ G・バシュラール『持続の弁証法』(1936)(掛下栄一郎訳、国文社、1976) p.151

するとき、我々は次々と感覚される新たな質によって生き生きと動き出すことができるのである。¹¹
 まとめよう。リズム現象には内在的な側面がある。この観点に立つとき、機械的な反復としての拍子は躍動的な生のリズムと峻別される。¹²我々はこうしたリズムに、内的な時間を持続させる原理を観るのである。ゆえに何らかの対象のリズムを分析することはその対象に流れる「時間」を識ることに繋がる。我々はそのリズムを「生きる」ことでリズム的共感を獲得する。またクラゲスはリズムに分節の効果を観た。分節化された持続はその持続の「いかように」を表示する。バシュラールがリズム分析によって析出するのはこれであろう。このことは強調しておくに値する。

第3節 リズムの本源性

これまではリズム一般について扱ってきた。しかし、我々はリズム現象を何らかの感覚器官を通して感じ取る。ここで一旦リズムを視覚的リズム、聴覚的リズムとして分化させてリズムを考えることそれ自体を疑問に付してみよう。結論を先取りするとすれば、リズムはむしろこれらの本源、我々の感覚の根源にあるものとしてみなされる。

ジル・ドゥルーズは『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』（1981）において以下のように語る。

色彩、味覚、触覚、匂い、音、重さの間には、実在的な交通があつて、これが感覚全般の「感応的」（非表象的）運動を構成することになる。〔中略〕画家の役割とは、いわば諸感覚の根源的な統一性を見えるようにすること、多感覚的な図像を、視覚的に出現させることなのである。しかしこのような操作が可能になるのは、一定領域の感覚（この場合は視覚的感覚）が、あらゆる領域を逸脱し横断する生命の力能にじかに結ばれるときである。この力能は〈リズム〉であり、視覚、聴覚等々よりも根本的である。リズムは、聴覚的水準に備給するときは音楽となり、視覚的水準に備給するときは絵画となる。〔傍点は著者〕¹³

彼はこの諸感覚の統一性を「もろもろの感官の基盤としてのリズム的統一性」（『感覚の論理学』、p.64）と呼び、諸感覚器官の有機性を超えた、非有機的な「器官なき身体」の内にこれを見出す。感覚は身体を貫く神経的な波動と外部からの諸「力」が身体において出会うときに表象的であることをやめ、現実的になる。こうした感覚不可能な諸力を描くこと、これが感覚を描くためにベーコンのとる手法である。ベーコンの「生きられる身体」としての非対象的な〈図像 Figure〉¹⁴において描かれ

¹¹ クラゲスのリズム論に代表され、拍子嫌悪的な性格によって特徴づけられる論調は「汎リズム主義」と呼ばれる。「汎リズム主義」は数的に計測可能な「拍子」の概念を批判し、生き生きとした「生命」に属するものとしての「リズム」を重視、そして生命の世界としての世界を考えることによってリズムの汎性を主張する立場である。中村雄二郎はリズム振動、即ち自律性をもった回帰的振動、非線形運動を備えたシステムあるいは組織であるところの〈リズム体〉を生命と接続し、更にはそういった個々の振動＝リズムの「共振」を生成の原理として捉える〈汎リズム論〉を提出しているが、西洋リズム論において語られる「汎リズム主義」とは異なった立場として考えるべきであろう。（中村雄二郎『表現する生命』青土社、1993 所蔵「音楽と生命」p.11-34 および「声・身体・音楽 リズムとコスモロジーの観点から」p.35-56 を参照）

¹² ザックスによって提唱された西洋近代的な「分割的リズム」と古代ギリシア的な「付加的リズム」という分類も参照すべきだろう。（クルト・ザックス『リズムとテンポ』（岸辺成雄監訳、音楽之友社、1979）を参照）

¹³ ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』（宇野邦一訳、河出書房新社、2016）pp.62-63

¹⁴ ドゥルーズはベーコンの絵に描かれる人物を〈図像〉と呼んだ。私という観客は〈図像〉と同一化すること、「感じるものと感じられるものとがひとつとなった状態」（p.53）に接近することによって

るのは、諸力に従属する運動であり、この諸運動の共存が拡張と伸縮のリズムと呼ばれる。

こうした根源的なリズムと諸力が会合する箇所において特定の器官は規定される。しかしこれはすぐさま他の箇所に移動してしまう仮のものである。ドゥルーズにおいては「視覚的なリズム」、「聴覚的なリズム」などは見出されない。むしろほとんど生きがたい生命の力能としてのリズムが視覚的にもたらされた諸力の作用によって感覚として表れる場面が考えられている。リズムは、〈図像〉における運動に媒介された諸力によって現実的な感覚として描かれるのである。

またクラークスも「リズムの時空性」について語っている。まずクラークスは以下のように言う。「空間的現象でもないような時間的現象などありはしないし、時間的現象でもないような空間的現象などありはしない、と。そして現象の時間性、リズム的分節化はしたがって常に同時に現象の空間性、リズム的分節化であり、逆もまた同じである。」¹⁵ここで現象の時間性と空間性は運動によって媒介される。

音が奏でるリズムはどんなものでもリズム的な運動を生み出さずにはいないし、リズム的な運動はリズム的な音を生み出さずにはいない。〔中略〕音と響きとはわれわれを強く動かすことができるものである、それ自体がなにか動かされたものであり、したがってあらゆる動かされの舞台である空間を必然的に現象させるという確信を強めてくれる。したがって響きのリズムは時間現象を分節化するばかりでなく、それを越えてさらに空間現象をも分節化するのである。というのも、響きのリズムが空間現象を生命的威力の交替運動で満たすからである。（『リズムの本質』、p62-63）

さらに彼は「現象空間は時間の表現領域である」と定義し、「運動表現があれば、空間的形の中に時間的形も現象する」と述べる。例えば波線は波の運動を表現したものであるが、我々はその波のリズムカルな運動をまさに経験する。

ドゥルーズは視覚・聴覚に備給されていくより根源的なものとしてリズムを取り出した。さらにクラークスはリズムの時間性・空間性におけるリズムの根源性を指摘する。いかなる場合にも、我々は運動を介し、自身の身体において諸力と出会うことでリズムを知覚する。そしてそれはリズム的な「感覚」を生む。ジョナサン・スターンによる「視聴覚連禱」批判¹⁶を待つまでもなく、リズムは視覚・聴覚において運動という観点から等価であるのである。

第2章 リズムと芸術——映画のリズム

本章ではまずリズムと芸術との関係について簡単に触れ（第1節）、映画におけるリズムについての考察を行う（第2節）。それらを経て、本論の核として映画リズム論を提出する（第3節）。

第1節 リズムと芸術

リズムがまずもって音楽や詩を筆頭とする諸芸術と深い関わりをもつのは明らかであろう。また、

のみ感覚を経験する。

¹⁵ L・クラークス『リズムの本質』（平澤伸一／吉増克實訳、うぶすな書院、2011）p.60

¹⁶ スターンは『聞こえてくる過去 音響再生産の文化的起源』（2003）（中川克志／金子智太郎、谷口文和訳、インスクリプト、2015）において、視覚と聴覚との対比として与えられる言説を連禱として陳列し（「聴覚は情動に関わり、視覚は知性に関わる」など）、こうした場面において例えば純粋に内的な要素などとして聴覚に付与される超越的な規定を批判した。そして、聴覚も視覚と同様、文化的・歴史的に規定されていることを示した。

リズムと芸術との関係は様々な思想家の言及するところである。例えばジョン・デューイは『経験としての芸術』（1934）の中で芸術の経験の条件の一つとしてリズムを挙げた。近年ではアンリ・マルディネやエリアン・エスクーバなどリズムの美学を考究する学者もいる。¹⁷ここではそれらの内、本論の文脈に依拠した論者としてベルクソンとドゥルーズを取り上げ、彼らにおけるリズムと芸術との関係への言及を取り上げる。

ベルクソンは『試論』第1章の「美的な感情」の節においてリズムと芸術とのあいだに独特の関係を見出す。リズムはそれを生む芸術作品と、その作品の鑑賞者である私たちとのあいだに一種の「身体的な共感」を生み、更にそれに類似した「精神的共感」を生むと考えられる。それによって我々は芸術作品の内の「感情」を暗示的に生きるようになる。リズムとは「我々の人格の能動的なというよりもむしろ反抗的な諸力を眠らせ、われわれを完全に従順な状態に導いて、それ（芸術作品）が暗示する観念をわれわれに実現させ、こうして表現された感情にわれわれを共感させる」（『試論』 pp.25-26〔括弧内筆者〕）ものである。ここでは我々と芸術作品との同一化¹⁸が語られており、それはリズムによって果たされる。ベルクソンはこうして感情が「暗示」される時、我々はその感情を「美的」と考えると述べる。ゆえに彼においてリズムとは芸術経験の条件であると言えるだろう。

またドゥルーズ／ガタリも『千のプラトー』（1980）の第11章「リトルネロについて」において独自のリズム論を語る。リトルネロがこの章の主題であるが、ここでは本稿に関係する限りでのリズムについての記述に焦点を絞りたい。

ドゥルーズはカオスからの脱却を主張する。「カオスからは〈環境〉と〈リズム〉が生まれる。」¹⁹環境とは「成分の周期的な反復によって構成された時一空のブロック」（『千のプラトー 中』、p.322）であり、それは振動する。一つの環境には一つのコードが対応する。このコード自体は周期的反復によって規定されるが、常に「コード変換」の状態におかれている。コード変換とは一つの環境から別の環境に移行することであり、このときにリズムは生まれる。極めて簡便な例を挙げるとすれば、呼吸とは生体の内外の環境の通じ合いであろう。環境は常に開かれており、反復が生み出す差異こそがリズムをもつ。「リズムは等質な時一空の中で作用するのではなく、異質性のブロックを積み重ねながら作用するのである。」（『千のプラトー 中』、p.323）リズムが質として表現性をもつとき、すなわちリズムの〈表現への生成変化〉が起こるとき「領土化」が行われる。彼はこの〈表現への生成変化〉を〈芸術〉と呼ぶ。芸術は領土の指標、あるいは署名である。そしてこの署名は領土が過程的であるがゆえに領土そのものからは常にずれ続けるものである。領土はリズムによって閉じられると同時に開かれてもいるのである。

生体について考えてみよう。「たとえば生体には素材に関わる外部環境があり、構成要素に、そして

¹⁷ 他にもジョルジョ・アガンベン『中味のない人間』（1970）（岡田温司／岡部宗吉／多賀健太郎訳、人文書院、2002）において、「瞬間」としてのリズムとして規定された芸術作品は世界内存在に対し時空間を開示すると記す。

¹⁸ こうした芸術作品のリズムによる主体の非人称性、匿名性への移行をエマニュエル・レヴィナスは厳しく批判する。マルディネなどの論者はリズムにおける時間的な主体の生成を語るが、レヴィナスにおいてリズムは持続を停止させ、瞬間を持続させる死んだ時間のあり方である（レヴィナス「ある」（1946）（『レヴィナス・コレクション』合田正人編訳、筑摩書房 1999、pp.211-230）および「現実とその影」（1948）（同、pp.301-332）、また村上靖彦著『レヴィナス——壊れものとしての人間』（河出書房新社、2012）を参照）。こうした芸術経験における同一性への批判は引き受けなくてはならないだろう。レニ・リーフェンシュタールによってナチス・ドイツ時代に作られた一連の作品を見よ。

¹⁹ ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ『千のプラトー 資本主義と分裂症 中』（宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、河出書房新社、2010）p.321

構成された実質に関わる内部環境がある。さらに膜や境界に関わる媒介的環境と、エネルギー源や知覚一行為に関わる付加的環境がある。」(『千のプラトール』、p.322) 生体はこうした環境を統合したものとして考えられる。これらの諸環境は互いに移行し合いリズムを生む。リズムは表現となり領土化を行う。こうして生体は自らの領土を指示し、カオスに対抗するのである。²⁰

これらの議論が示すように、リズムは芸術の根底的な条件としてみなされてきた。第1章において持続のシステムとしてのリズム、そしてその持続を分節するものとしてのリズムを見てきたが、ここではリズムが我々と芸術作品との共感の機能を担うこと、また表現としてのリズムが領土化の機能をもつことが示された。これらリズムの諸側面を念頭に置きつつ、実際に我々に対し現れてくるところのリズムの問題へと考察を進めよう。

第2節 映画のリズム

映画のリズムについて言及した映画理論家は幾人か挙げることができる。まずはレオン・ムーシナック、そしてジャン・ミトリなど。近年ではリック・アルトマンやミシェル・シオンなどが代表的であろう。本節ではまずシオンに代表される映画音響研究におけるリズムの議論に触れたのち、ムーシナック、ミトリに焦点を当てる。

シオンは『映画にとって音とは何か』(1985)や『映画の音楽』(1995)などにおいて、映画における映像と音響との関係に関する一連の議論を展開し、今や彼の著作抜きでこの分野については語ることができないほど重要な人物となっている。多種多様な過去の議論、および膨大な量に及ぶ作品や監督への言及を用いた彼の研究は容易な要約を許さないため、その中から『映画の音楽』において特にリズムについての議論がなされる箇所を取り上げることにする。

まずリズムは初期サウンド映画において騒音と音楽を結合するものとして捉えられる。「普通、音楽だと思われていない日常の騒音とクラシック音楽を、共通の拍動で一つにすること、それが多くの映画の夢だった。」²¹例えば『今晚は愛して頂戴ナ』(1932)の冒頭における都市のリズム(ツルハシの音、箒で掃く音など)。あるいは『踊らん哉』(1937)の〈slap that bas〉など。またタップダンスについて彼はこう語る。「その拍子のあるリズムは「音楽ではない」音と音楽との結合、魅惑的な結合を生み出し、世界の声を具現する。」(『映画の音楽』p.74) こうした映画のリズム的試みは以下のようにまとめられる。「官能的で具体的なあらゆる現実を基本的なリズムにのせて演奏させること、全世界、全世界の肉体、大動脈、小動脈、大静脈、小静脈を、この基本の動きに従わせること。映画はけっして到達されることのないレベルに、リズムで現実の全体を構成できたらとヴァーグナーのような作曲家が夢見た可能性を与える。」(『映画の音楽』、p.75) さらにアニメーションにおいてもリズムは重要な役割を果たす。「すべては楽器になることができ、またリズムは音の出るどんなものにも適用され、「音像結合」(この言葉は、決まった音と決まった映像の間に、音と映像が「真実らしさ」を問わずに同時に知覚されたことだけにより生じる自動的な精神心理学的な結合を意味する)は、世界のすべてを同じリズムで響かせることができる。」(『映画の音楽』、p.79 [括弧内著者]) そして話は、彼が映像に対する音楽の効果として大部分を占めると述べる「付加価値」という視聴覚効果へと及ぶ。付

²⁰ この議論は先述の『感覚の論理学』におけるリズムの議論を下支えするものとなる。身体におけるリズム的な統一性は、例えば絵画などにおいて感覚的な質を与える表現となるとき、芸術となる。彼は「感覚は波動である」(『感覚の論理学』p.65)と言った。波のように襲ってくる痛みのリズムなどは想像に難くないだろう。我々は絵画において見えるようにされた感覚を感覚するのである。

²¹ ミシェル・シオン『映画の音楽』(小沼純一／北村真澄監訳、伊藤制子／二本木かおり訳、勁草書房、2002) p.72

加価値とは「音響要素によって生じた情報、感情、雰囲気のもたらすものを、観客が自発的に、まるでそれらがそこから自然に生じているかのように、見ているものに投影してしまうような効果」（『映画の音楽』、pp.183-184）であるが、その中に「時間化」と呼ばれる効果がある。これは「定義上必然的に時間の内に組み込まれている音の連鎖が、映像に対し、映像そのものは必ずしも持ちあわせていないある時間を与えるような効果」（『映画の音楽』、p.186）であるが、台詞や騒音、音楽は映像をその時間の流れに組み込み、映像に対し持続とリズムを与えるのである。

最後にリズムのもたらす駆動力へと話は至る。『ハリウッドのミュージカル・コメディ』をめぐる試論の中で、リック・アルトマンは、いかに音楽が、あるいはむしろ音楽におけるリズムが、しばしば映画の中で駆動力と生成原理として現れるかということを強調した。特に、等速のトーキー映画において、音のリズムと映像のリズムが、相互に、非常に厳密な形で「制御」しあう場合にそれが明らかとなることを付け加えておこう。（『映画の音楽』、p.196）そして彼はこう結論付ける。

音楽という、この聞き取ることのできるリズムは、しばしば伴奏を超えたものとなる。音楽は働きかける力、生成する力となるのだ。その時音楽は、映像の動きの架空の出所——実際には機械的な映写がその出所なのだが——として現れるようなのだ。特に、（呼吸の音同様、音楽の）音の中にある律動的な呼吸の要素は、それが周期的でありながらそれほど機械的でなくなった瞬間から、活力を与えるもの、視覚的なリズムを伝えるものとして感じられるようになる。また多くの場合、音楽は精密な計測に基づく「リズムの基準」としての役割を果たしており、これと照らし合わせることによって、身体の行動、騒音、照明、モンタージュと言うレベルで映像の中に現れる、より流動的で非合理的な「リズムの繊細さ」を感じられるようになる。／映画は、リズムの総体であると定義することもできよう。映像は、パトカーの回転灯の光の波動、点滅信号のカチカチ言う音、木の枝の律動的な揺らぎ、足音、あるいは走っている車や電車から見える、通過する電柱が生み出す視覚的なリズムを表現することができる。音楽によって与えられる規則的な目印はその際、しばしばこの総体を組織するものとなり、リズムを構成する通奏低音となるのだ。（『映画の音楽』、pp.197-198〔括弧内著者〕）

次にムーシナックを見ていこう。ルイ・デリュックとともにフォトジェニー論²²を構築した彼は論考「映画のリズム」（1923）、また著書『映画の誕生』（1925）において映画のリズムについて語っている。彼は映画のリズムを「外的リズム」と「内的リズム」に分割し、前者によって後者を効果的に演出すること、これこそがモンタージュであると述べる。内的リズムとはショット内のリズムであり、外的リズムはショットを繋ぎ合わせるときのリズムである。「シネマにおいて、動きはイメージの表現より発するものであるが、その動きが整えられるリズムは、イメージの順序と持続時間より生ずるのである。」²³ 彼はこの外的リズムを音楽のリズムとアナログ的に捉える。目に対する映像は耳に対する音楽的音響と同じであるとされる。「而して我々は次の如く言おう。映画作品が秩序を得るのはリズムに依るのであり、リズムのないプロポジションは芸術品の特性を持ちえないのであろう、と。」

²² このムーシナックによる映画のリズム論はルイ・デリュックにより提唱された「フォトジェニー論」を強めることとなった。フォトジェニー論とは、ラテン語由来の写真用語「フォトジェニック」を援用して作られた考え方であり、映画特有の映像美や美的効果など「映画的なもの」を重視する立場である。

²³ レオン・ムウシナック『ソヴィエト・ロシアの映画』（飯島正訳、往来社、1930）p.252〔筆者により現代仮名遣いへと変更した〕

(『映画の誕生』、p.251-252)

続けてミトリの映画リズム論についても考察を行ないたい。彼は『映画における美学と心理学』(1963-1965)において、映画におけるリズムに関し他の論者に比して特に精密な考察を披瀝するため、より詳細に見ていくことにする。まず彼は様々な過去のリズム論者を引きつつリズム一般についての考察を行なうが、これは我々が既に行った議論と適合するものである。実際のリズムは全体として知覚されるのではなく、むしろリズムミクナ「経過」としてのみ理解される。また、リズムはまずもって時間に関わるために数学的な比率とは相いれないと語られる。例えば同じビルを右から見ていくのと左から見ていくのではその美的な効果は異なるであろう。ベルクソンも示したように、数学は無時間的なのである。

そして彼は映画のリズムと音楽のそれとの関係を、歴史的な考察を差し挟みつつ論じる。1920年代においてジャン・エプステイン主導の下、映画を大文字の「芸術」へと転化させていく流れの中で、映画は脚本のない「視覚的な音楽」として構想された。ミトリはこれを映画の「純粋リズム」の探求と位置付ける。こうした流れは拡大していくが、その端緒を担ったのが Léopold Survage であった。彼は「色付けされたリズム」を唱えたが、これはミトリのこの論考の由来であるとすら言われる。不斷に変化する色をもつ、それ自身不斷に変化する幾何学的形態が相互に関係することで感情を喚起する力をもつようになると彼は言う。そしてそれらの運動は表現者の精神の与えるリズムに従うことでバランスを取るようになる。流動的な芸術においてかたちとリズムが不可分に結びつくことで、視覚的な形は単に我々の内的なダイナミズムを刺激するものであることをやめ、その表現となるのである。²⁴ミトリはこの議論を嚆矢として、独自の映画リズム論を開始する。

まず聴覚的リズムと視覚的リズムは（ムーシナックとは逆に）峻別される。前者は、持続においてそれ自体が意味をもつような感情を喚起するものであり、「純粋リズム」と呼ばれる。一方後者は、目が空間的な知覚のみを有するがゆえに（空間を参照することで動く対象の相対的持続を評価することができるとしても）、それ自体は何の感情的質も持たない知的に見出されたものであり、これはモンタージュにおいて、すなわちショットとショットの関係においてのみ見出される。映画における視覚的なリズムの意味は映し出された対象が担う。従って、（音楽の伴わない）映画のリズムは単にリズムの良し悪しによってではなく、その「適用」においてのみ評価されることになるのである。例えば踊るダンサーのリズムは視覚的に捉えられるが、これはリズムがその内容物つまり身体に適用されたその限りにおいて評価される。「リズムとは常に何かのリズムである。」²⁵音楽におけるリズムはそれ自体が「何か」であるが、視覚的なリズムは「何か」のリズムでなくてはならない。そして、視覚的聴覚的なリズムの絡み合いとしての映画のリズムをミトリは考える。

どんな場合でも、映画のリズムは、それが音楽におけるように純粋なリズムとして存在しなくとも、全てのリズムの中で最も柔軟かつ複雑なものであると私たちは捉えるだろう。その最高度の自由さによって最も柔軟であり、時間と空間において同時に進展するという事実における独自性によって最も複雑である。そしてまた、これは忘れてはならないが、言語的コードは理解可能であることを意図して整序され、音楽的コードは感覚の反応へと向けられるのにも拘わらず、映画

²⁴ Survage の構想は当時の技術的レベル、時代的な状況に制限されたことにより実現されることはなかったが、2005 年、彼が残した一連のプレートを基に Bruce Checefsky によって映像化が叶えられた。

²⁵ Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinema*, Group Mame, 13, rue, Raymond Losserland, 75014, Paris, France, 1963 (*the Aesthetics and Psychology of the Cinema*, translated by Christopher King, Indiana University Press) p.255

のコードは感応を通じた理解という意図をもって整序されるからである。こうした理由から映画のリズムは私たちの理性と感情との両方に表れなくてはならず、またその内容物が「感情的思惟」へと至るようにさせなくてはならない。——それは映画のリズムの最終的な目的である。(『映画における美学と心理学』、p.120)

これら二つの「時間的リズム」に対し、「空間的リズム」もまた考えられる。質的な非連続性において、時間や強度の関係は運動の観念を生むが、これによって「空間的なリズム」を言うことができる。すなわち、固定的なかたちであっても、その相互関係は観察者にある種の運動を生むのである。この非連続性によって生み出される運動にはリズムの可能性がある。映画はこうした「空間的なリズム」にも関係するのである。リズムは単純な時間の関係よりもむしろ強度の関係に連関する。ショットの強度はその内に含まれる身体的、物語的、心理的な運動の総体およびその時間の長さによって決定される。こうした強度の、持続の質的印象の相互作用により生まれるリズムの総体、これがミトリの言う映画リズム *cinérythme* であろう。

こうした原理的な分析を行った上でミトリは映画リズムの具体的な実践へと言及する。

サイレント映画の「非現実的」な本性は、観客に持続のあるいは時間の経過の現実の感情を経験させえない。物語の登場人物によって経験される時間（ショットやシークエンスのあいだの時間の関係）は十全に認識されるだろう。しかしそれは理解されたものであり、経験されたものではない。観客が、現実の時間の基礎的な感覚に関係する、物語の心理的な時間を内的に計測するのを可能にするようなある種のリズム的な拍を映画は必要とする。(『映画における美学と心理学』、p.248)

サウンド映画もこの延長線上に捉えられ、より大きなリアリティをもったものとして考えられる。一方、歴史上の音楽のリズムと映像のリズムとの関わり合いへの取り組み²⁶は以下のようにまとめられる。第一に音楽を抽象的な映像に付随させることが考えられる（フィッシンガー、マクラーレン）。これはリズムミックスな補助として音楽を強調するのみである。第二に、音楽に込められた意味を表す具体的なイメージをもって音楽を説明するようにすること（デュラック）。第三にはそうした表象的なかたちをそれ自身が喚起的であるように曖昧に留め、音楽を説明することなくその印象を拡張すること（アレクセエフ）。これらはどの場合でも映像を音楽に付け加えるという手法であり、その始源は音楽である。ミトリによれば、必要な試み、すなわち真に映画的なリズムへと向かう試みは、映像を音楽に従属させることなく、音楽において知覚可能なリズムの能力を映像に与えることによって、映像の印象それ自身が欠く時間的内容物を経験において生み出すことによって遂行される。

そして問題を含みつつ、彼はこう結論づける。映画のリズムはそれが表現する感情か、あるいはそれが強調する運動によって正当化されるべきである、と。

第3節 映画のリズム——私見

これまでに述べてきた様々なリズムに関する考察を「映画のリズム」論としてまとめよう。まずリズムとは「持続の原理」として捉えられた（ベルクソン、バシュラール）。またリズムは「共感」の機

²⁶ これは現代において映像と音楽が「同期している」と言われる事態への考察であろう。この観点は映画よりもむしろミュージックビデオ等の分析に有効であると考えられる。

能を担う（ベルクソン）。これは主に感情的共感²⁷を示すが、リズムとして描かれる「感覚」（ドゥルーズ）のある種の共感も含まれるであろう。そして我々はこのリズムを何らかの意味での「運動」を介して経験する。これは時間性・空間性、あるいは視覚性・聴覚性を問わないものであった。²⁸こうした言に従うならば、「リズム分析」を行うことでその経験における持続や感情、感覚などが析出される。またドゥルーズにおいてリズムは表現となることでそのリズムをもつ領土を指標するものであった。一つの芸術作品は領土をもつ。しかし、一つの芸術作品が表現するリズムは単一ではない。映画においても多種多様なリズムが現れる。それらのリズムが各々の領土を示し、それらが作品の内部において関係しあう。ドゥルーズはこれを音楽や文学を例に記述したが、映画においても同様の分析をなしうるのではないだろうか。²⁹いずれにせよ、「リズム分析」は様々な可能性を胚胎しているのである。

では映画におけるリズム的な要素にはいかなるものが含まれるのか。暫定的にはあるにせよ、一覽してみよう。まずは「物語内のリズム」が考えられる。これにはまず「人に関わるリズム」、すなわち登場人物のダンスなどの動作のリズムやミッキー・マウシングの際の音のリズム、そして歌を含んだ声のリズムが含まれる。さらに、「ものに関わるリズム」、すなわち物語内音楽のリズムや機械の音、動作のリズム、さらに光のリズムなども含まれる。また「物語内のリズム」に対置される「物語外のリズム」も存在する。まず物語自体のリズム。そして映画音楽、すなわち物語外の音楽のリズムがある。そしてモンタージュのリズム。それに加えて重要視されるべきであろうスクリーン（カメラ）のリズムが考えられる。この最後に取り上げたスクリーンのリズムとは、主に POV 映像に見られる「手ぶれ」により生まれるリズムである。これは撮影者のもつ歩行や呼吸のリズムに同期するかたちで発生し、さらには自動車や電車の振動によっても引き起こされる。ここにはパンやティルトなどによるリズムが入り込む余地もあるだろう。

重要なのはこれらのリズムを個別に分析することではなく、リズムが「ない」部分³⁰をも含めた諸リズムの総体としての映画を分析することである。これはドゥルーズの議論とも重なるものであろう。そして映画における「物語内容」との関わりも考える必要がある。これはミトリが試みたことであった。ここに映画のリズム分析への可能性が拓かれたと私は考えるのである。

結論

第1章において我々はリズムというものに向けられる視線を辿り、外在性と内在性というアスペクトを取り出した。そして我々はリズム的な経験の内在性へと焦点を当て、それは瞬間により駆動する

²⁷ エドゥアルト・ハンスリックは『音楽美論』（1854）の音楽に表現されるとされる感情に関する議論の中で、音楽は感情そのものを表現することができないという否定的な仕方ではあるにせよ「ただ感情の動的なものの *dynamisch* だけ」（渡辺護訳、岩波書店、1960、p.40）を音楽は表現することが可能であると述べた。この動的なものとは我々の意味でのリズムに相当するのではなかろうか。

²⁸ ミトリは時間的リズムと空間的リズムを、その質的な差異を示しつつ運動の印象を介して同一視した一方で、彼はリズムとその「内容」の一致と分離という観点から聴覚的リズムと視覚的リズムを分割した。これは単にリズム的な経験という観点からは無意味な議論であろうが、しかし経験の内容という視点は重要であり、一掃議論を深化させる余地があると考えられる。

²⁹ この議論がドゥルーズの映画論である『シネマ』（1983/1985）とどのようなかたちで接続をかという論点の検討は今後の課題の一つとしたい。

³⁰ ベルトルト・ブレヒトは、その「異化」効果の一環として「不規則なリズム」の導入を行う。彼は触り心地の良いリズムによって押し流されてしまう、思想的なものをこの不規則なリズムによって物語内に挿入する。（ブレヒト『ブレヒトの文学・芸術論 ベルトルト・ブレヒトの仕事 2』河出書房新社、1972 所蔵「不規則なリズムをもつ無韻詩について」p.246-258 参照）あるいは、リズムの「ある」部分と「ない」部分によって織りなされるリズムというのも考えうるだろうか。

持続のシステムとして捉えうることを確認した。また、リズムは感覚器官ごとに異なる経験を生み出すものではなく、むしろそれらに分化される以前の根源性をもつことを見出した。第 2 章では第 1 章の議論を基盤としてまず芸術とリズムの関係を確認した。そこでは、芸術作品と我々とのあいだの共感の機能、あるいは領土化の機能をもつ芸術的表現をリズムが担っていると述べられた。それを受けて「映画のリズム」への問いへと向かい、過去に提出された論考の検討を試みた。これらを経て映画のリズム分析の可能性が拓かれた。今回の研究では具体的な作品分析を行うことが叶わなかった。その際にはミトリが自身で制作した『Pacific 231』(1949) への分析が参考となるだろう。方法論の確立や歴史的な検討など依然として課題は残るが、これらは今後の課題として設定しておきたい。以上をもって本論の開かれた結びとする。

〔主要参考文献〕

○日本語図書

- 1、クルト・ザックス『リズムとテンポ』（岸辺成雄監訳、音楽之友社、1979）
- 2、アンリ・ベルクソン『意識に直接与えられたものについての試論』（合田正人／平井靖史訳、ちくま書房、2002）
- 3、山下尚一『ジゼール・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム——』（ナカニシヤ出版、2012）
- 4、G・バシュラル『持続の弁証法』（1936）（掛下栄一郎訳、国文社、1976）
- 5、G・バシュラル『瞬間の直観』（1939）（掛下栄一郎訳、紀伊国屋書店、1969）
- 6、L・クラークス『リズムの本質』（平澤伸一／吉増克實訳、うぶすな書院、2011）
- 7、ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』（宇野邦一訳、河出書房新社、2016）
- 8、ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ『千のプラトー 資本主義と分裂症 中』（宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、河出書房新社、2010）

○日本語論文

- 1、山下尚一「音楽による人間と社会の形成——プラトンにおけるリズムの問題」、駿河台大学論叢、2016
- 2、山下尚一「身体的な音楽から非身体的な音楽へ：アウグスティヌスにおけるリズムの問題」、駿河台大学論叢、2016
- 3、山下尚一「ジゼール・ブルレの非連続の音楽美学における持続と瞬間の問題——ベルクソン、バシュラル、ブルレの時間論——」（『美学』第 63 巻 2 号、2012、p.13-24）
- 4、丸川誠二「リズムと形をめぐるノート」（『早稲田大学 教育・総合科学学術院 学術研究（人文科学・社会科学編）』第 60 号、2012）
- 5、丸川誠二「リズムと形をめぐるノート（3）——マーラーと叙事詩的な時間——」（『早稲田大学 教育・総合科学学術院 学術研究（人文科学・社会科学編）』第 62 号、2014）

○外国語文献

- 1、Banveniste, Emile, 《The Notion of “Rhythm” in its Linguistic Expression》, 1954, Problems in general linguistics, translated by Elizabeth Meek, Coral Gables
- 2、Mitry, Jean, Esthétique et psychologie du cinema, Group Mame, 13, rue, Raymond Losserland, 75014, Paris, France, 1963 (the Aesthetics and Psychology of the Cinema, translated by Christopher King, Indiana University Press)